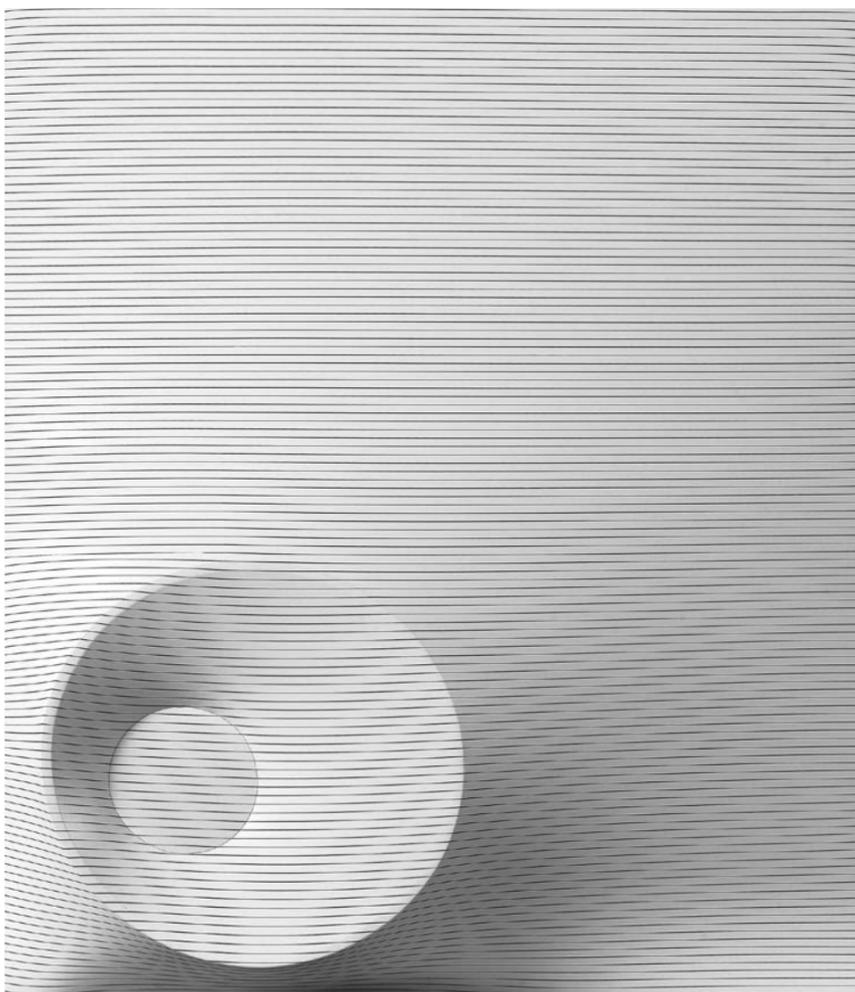


1



2

1 Luca Guadagnino, *Inconscio Italiano*, 2011. Fotografia di produzione. Film documentario. 100'. Fotografia di Cesare Lopopolo. Courtesy First Sun.

2 Agostino Bonalumi, *Bianco e nero*, 1968. Cirè estroflesso. 120 x 100 cm. Courtesy Archivio Agostino Bonalumi, Milano.

1 AMNISTIA

Accademia di Brera, Milano
di Tommaso Gatti

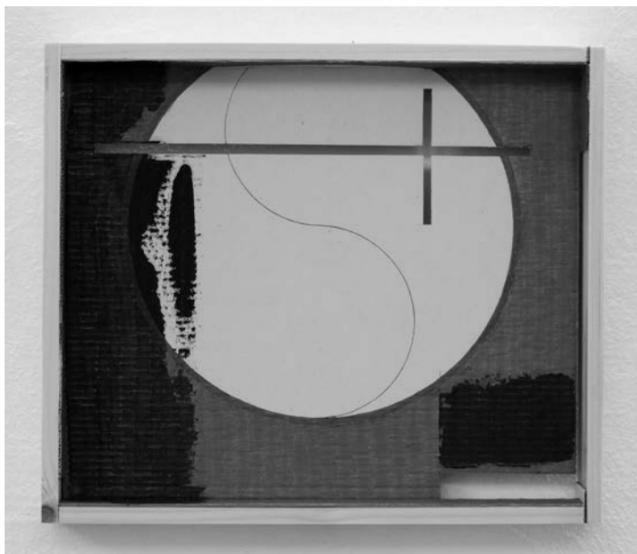
“Gli Etiopi non hanno risentimenti, solo buoni ricordi”. Questo il giudizio espresso da Giuseppe Debac, agronomo Fao ad Addis Abeba, circa i lasciti dell’Italia coloniale in Africa. Tra i personaggi a comparire in *If Only I Were That Warrior* (2015), documentario di Valerio Ciriaci sulla vicenda del sacrario dedicato all’impunito criminale di guerra Rodolfo Graziani, Giuseppe è emblema di una mentalità diffusa. Nelle sue parole risuona l’eco di quel “Italiani brava gente” che incarna un’ipocrisia tutta nostrana di affrontare le proprie colpe. Un vuoto di memoria storica che “Amnistia”, mostra allestita presso l’Accademia di Brera dagli studenti del biennio di Visual Cultures e pratiche curatoriali, cerca di colmare attraverso il lavoro di artisti impegnati in una rielaborazione critica del nostro passato coloniale. La mostra a cui Ciriaci ci introduce, si compone principalmente di opere video a cui fa da contraltare *La cinematografia è l’arma più forte* (2018), striscione su cui Rossella Biscotti riproduce lo slogan con cui il Duce, nel ‘37, inaugura Cinecittà. L’opera aleggia nel buio di una stanza gremita di schermi, come a suggerire pratiche di resistenza che si riappropriano di un linguaggio un tempo asservito all’ideologia. Il video è componente importante anche di *Aestolen* (2017-2018), installazione di Leone Contini, che documenta il processo di prototipazione 3D di manufatti appartenenti all’ora chiuso Museo Africano di Roma. Un busto romano rinvenuto in terra libica e il calco del volto di un indigeno, realizzato in epoca fascista a sostegno d’ipotesi di antropologia razziale, sono reperti di cui l’artista si serve per screditare le narrative che un tempo legittimavano. Il processo di costruzione *layer by layer* dei prototipi allude alla strumentale sedimentazione di significati all’interno di forme della cultura materiale altresì evocata in *Impero Arcobaleno (Ri-uso di elementi di una collezione paterna II)* (2018) di Cesare Pietroiusti. Tra le opere in mostra ad avvalersi di pratiche di archivio come strumento di riflessione metodologica sulla storia e i suoi criteri, *Impero Arcobaleno* consta di otto francobolli dell’Italia imperiale appartenuti alla collezione paterna e ridisposti secondo i colori dell’iride. L’apparente neutralità di questa scelta allestitiva rivela il potenziale sovversivo che l’atto curatoriale possiede nei confronti di una storia il cui immaginario a tinte forti, necessita piuttosto di una narrazione in grado di rivelare la complessità di sfumature che ne costituisce lo spettro.

2 AGOSTINO BONALUMI

Palazzo Reale, Milano
di Vincenzo Di Rosa

La vicenda artistica di Agostino Bonalumi sembra scossa da un profondo desiderio di evadere la tela, placato da una fedeltà ben più forte nei confronti dei confini. L’urgenza di andare a fondo delle problematiche che determinano la manifestazione delle forme ha portato l’artista lombardo ad aggiornare costantemente le capacità espressive delle sue dimensioni plastiche. “Dentro e fuori” la tela, allo stesso tempo, ma anche “dentro e fuori” il progetto. È da una progettualità che si scontra con le cose e da un’“intelligenza dei materiali” che nascono le intuizioni di Bonalumi: i campi aperti in cui questesi concretizzano sono contenitori-cornici di possibilità dalla spazialità ambigua. Nella prima sala dell’antologica “Bonalumi 1958 - 2013”, ospitata a Palazzo Reale e curata da Marco Meneguzzo, sono condensati i principali snodi della sua lunga carriera artistica. Due tele estroflesse - entrambe intitolate *Bianco*, del 1964 e del 1976 - manifesto della sua “pittura-oggetto” (Dorfles); la scultura in vetroresina *Rosso* (1967-2005) e *Blu abitabile* (1967), un lavoro ambientale esposto per la prima volta a Palazzo Trinci di Foligno, in occasione della storica mostra “Lo spazio dell’immagine”. Quest’opera, formata da sedici volumi blu dalle grandi dimensioni, permette di avvertire le tensioni di una pratica volta all’integrazione tra oggetto plastico e impianto architettonico, e che, allo stesso tempo, non trascura l’incidenza dell’elemento emotivo. Il rigoroso percorso espositivo consta di circa 120 lavori e procede cronologicamente, a partire dagli esordi dell’artista, segnati da una vicinanza alle produzioni gestuali e materiche di quell’informale che, di lì a breve, cercherà di superare assieme a Enrico Castellani e Piero Manzoni, facendo propria la lezione di Lucio Fontana. Sono datate 1959 le prime estroflessioni, seppure timide, quasi incerte, testimoniano il desiderio di ripartire da un “grado zero” della pittura per rinegoziare le modalità d’apparizione delle forme. Procedo quindi per dilatazioni, ripiegamenti, alleanze con la luce, e se tra il ’64 e il ’66 sembra mosso da influenze pop - tuttavia trattenute e sempre sacrificate a una maniacale precisione geometrica - alla fine degli anni Sessanta Bonalumi si dedica alla verifica di materiali nuovi, come il cirè: un tessuto sintetico ricoperto da uno strato cerato la cui superficie risulta particolarmente lucida. Nei decenni successivi il linguaggio si consolida e le aggettanti configurazioni che contraddistinguono i suoi monocromi finiscono per assumere, talvolta, esiti ambientali. Come nel caso di *Struttura modulare bianca* (1970), un lavoro presentato per la prima volta alla

Biennale di Venezia del 1970 e composto da un intreccio curvilineo di moduli bianchi in fibra di vetro sospesi al soffitto; o come la grande parete-ambiente presentata nel 2003 all'Institut Mathildenhöhe di Darmstadt. Il focus collaterale ospitato al Museo del Novecento e intitolato "Spazio, ambiente, progetto", è infatti incentrato sui progetti ambientali di Bonalumi: sono esposti otto disegni su carta, realizzati a ridosso delle opere ambientali, che dimostrano il costante interesse dell'artista per l'indagine sui territori al di là della tela. Seppur vicine agli "oggetti specifici" di Donald Judd, con cui condividono l'indeterminatezza del proprio statuto - "né pittura, né scultura" -, le opere di Bonalumi non cedono mai a quella che Michael Fried denunciò come "teatralità minimalista". Piuttosto, il loro "essere oggetto" è l'affermazione di un'autonomia estetica che persegue un'ambiguità atta a togliere determinismo e rigidità a soluzioni preimpostate, nella ricerca di una sempre rinnovata specificità mediale. "Ambiguità", afferma Bonalumi, "che già inizialmente intendevo non già, o almeno, non soltanto come caratterizzante a livello espressivo e poeticizzante delle immagini [...] ma principalmente come componente incidente in senso perpendicolare nel rapporto tra le diverse altre che venivano strutturando dialetticamente la mia ricerca; ciò per sfuggire al pericolo della fissa staticità (staticità = non ricerca)" (Agostino Bonalumi, in *Panorama delle arti*, no. 2, 1971). L'artista ci consegna un sentimento degli oggetti e degli spazi che oggi sembra nuovamente affiorare, sotto altri caratteri e spinto da motivazioni differenti. Il coinvolgimento di agenti non-umani e la simbiosi con elementi artificiali, sono modalità di lavoro già previste da Bonalumi e condensate nell'eleganza plastica delle sue composizioni che, tra i riflessi e le ondature, celano la profondità e il rigore di una ricerca ossessiva sulle condizioni d'apparenza della forma.



3

3 ALESSANDRO CARANO
Poltrone d'Europa

Castiglioni, Milano
di Marco Tagliaferro

Un riferimento artistico? *Straight* (1965) di Blinky Palermo. Una citazione da un film? *Basic Instinct*. La complessa trama di significazioni che caratterizza la produzione di Alessandro Carano si assesta sul tema della sospensione del dubbio. Questo è paradossale come lo è tutta la produzione di Carano. Fiction e realtà si confondono. Da un certo punto di vista il tratto che fa da sfondo ad alcune composizioni pare evocare Alighiero Boetti, ma proprio questa matrice realizzata con la penna bic è all'improvviso drammaticamente cancellata da un'ombra scura, non immediatamente decifrabile, da una veloce ponderazione che sembrerebbe pure il risultato di una prova serigrafica. Affermazione e negazione, epifanie che illudono circa la loro veridicità, cornici che si dichiarano come parte integrante, se non fondamentale, della composizione. Anche Carano si pone in spirito di continuità rispetto all'eterna questione concernente il ruolo dell'artista? La concentrazione continua fa sì che si attivino le condizioni per le quali il lavoro stesso si palesi al cospetto dell'artista. Il punto di partenza è la trama del pensiero: affinché il lavoro si manifesti occorre proprio limare l'eccesso di pensiero. Talvolta anche il colore si presenta in tutta la sua intensità quasi nonostante la volontà dell'artista, ma proprio perché l'artista si deresponsabilizza rispetto a questo, a maggior ragione ne risulta responsabilizzato. Questo accade, per Carano, soprattutto quando lavora con il tape, quindi con un'astrazione geometrica; diverso è il caso di quando opera con una astrazione espressionista, per la quale il colore è meno rilevante poiché è citazione. A Carano sta molto a cuore che la sua produzione si dichiari immediatamente come una presa di posizione sui temi che da sempre lo riguardano o che via via lo coinvolgono, questioni antropologiche, sociologiche si condensano in immagini. Evidente in quest'ultima serie di lavori il confronto semiologico che si attiva anche all'interno dello stesso singolo lavoro che diventa, così, teatro di un contraddittorio visivo.

4 JANNIS KOUNELLIS
Cosmogonia di oggetti comuni

C+N Canepaneri, Milano
di Rossella Moratto

A un anno dalla scomparsa di Jannis Kounellis, la galleria C+N Canepaneri gli rende omaggio presentando una selezione di quattordici multipli realizzati tra il 1997 e il 2015, parte di una più ampia

3 Alessandro Carano, *Tao-wow*, 2018. Penna a sfera, pittura a olio su cartone. 24 x 28 cm. Fotografia di Filippo Armellino. Courtesy Castiglioni, Milano.

4 Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 2004. Tessuto, macchina da cucire. 70 x 50 x 21 cm. Courtesy C+N Canepaneri, Milano.
5 "Carla Accardi". Veduta della mostra presso Galleria Massimo Minini, Brescia, 2018. Fotografia di Andrea Rossetti. Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia e Archivio Accardi Sanfilippo.



4

produzione parallela alle più note sculture e installazioni. Più che di multipli è più corretto parlare di assemblage seriali: composizioni di oggetti riciclati uniti a litografie e interventi pittorici, racchiusi in teche metalliche - piccole scenografie quotidiane - che bene rappresentano il suo approccio all'arte intesa come un'esperienza empirica che si traduce in un atto primario di appropriazione del reale. Per l'artista, la pratica creativa è già fin dagli esordi una tensione verso il superamento dei limiti imposti, inizialmente coincidenti con quelli del quadro, che lo porta a un incessante allargamento dei confini della propria azione: "Kounellis rompe continuamente con un suo essere precedente, avvicenda le azioni per non essere identificato con una sola, manifesta le possibilità di un esserci libero dell'uomo e delle cose" come bene scriveva Celant nel saggio "Arte Povera" del 1968 per Galleria de' Foscherari a Bologna. Spogliare l'arte dalle sovrastrutture speculative per cercare l'essenzialità è innanzitutto una scelta esistenziale ed etica che Kounellis persegue con coerenza e che progressivamente lo porta ad affrancarsi dalle convenzioni per focalizzare l'attenzione unicamente sulla fisicità e sull'energia della materia - intesa come oggetto e come natura anche nelle sue manifestazioni vitali, quali il fuoco o gli animali vivi - che viene presentata e vissuta come presenza in relazione all'uomo e al suo essere nel mondo. Un'attenzione che rimane intatta in tutto il suo percorso e si manifesta anche in questi lavori che

si concentrano sulla dimensione intima e domestica delle cose comuni. Sono scampoli, la manica di un cappotto, una macchina da cucire, il vagone di un trenino, un giornale, un mandolino forato e riempito di pezzi di carbone, sbarre di ferro, delle scarpe: banali utensili vissuti che richiamano analoghi oggetti utilizzati in precedenti lavori innescando un gioco di divertita autocitazione che però non si esaurisce nell'autoreferenzialità: monumentalizzati dall'ostensione, questi enigmatici reperti del nostro presente sono i testimoni di un pensiero circolare che guarda al passato con una prospettiva futura che ha al suo centro sempre l'uomo.

5 CARLA ACCARDI

Francesca Minini, Milano
Massimo Minini, Brescia
di Alberto Mugnaini

Le due mostre di Carla Accardi in contemporanea da Francesca e da Massimo Minini, a Milano e a Brescia, ribadiscono la centralità di una figura che, definita come la "signora dell'astrattismo italiano", ha esercitato una durevole influenza ben al di là dei confini di una singola corrente pittorica: i suoi lavori hanno infatti sollecitato l'attenzione di più generazioni di artisti e sparso suggestioni poi sviluppate in ambiti diversi, dall'Arte povera al graffitismo. A partire dai tardi anni Quaranta fino alla sua scomparsa nel 2014, l'artista siciliana, romana di adozione, ha dato



5